

التوحيد والفن^(١)

د. إسماعيل فاروقي *

ومراجعة المؤلف

(١) تقع هذه المقالة في ثلاثة فصول تعالج النقاط التالية: -

أ - كيف فهمت نظرية الجمال الإسلامية في الماضي؟

ب - كيف تقارن نظرية الجمال الإسلامية بغيرها؟

ج - كيف يجب أن يفهمها المسلمون؟

* ترجمة: د. محمد حمدون

د. حسن أبو عيد

د. همام سعيد

مراجعة: المؤلف

** أستاذ الدراسات الإسلامية وتاريخ الأديان بجامعة تمبل

الفصل الأول (١)

تصورات خاطئة عن طبيعة الفن الإسلامي

يهتم عدد كبير من الباحثين بدراسة الفن الإسلامي ، وفيما عدا ما يتصل بالدراسات الأدبية فإنهم جميعاً من الغربيين بالدرجة الأولى . وقد أسهم هؤلاء الدارسون بنصيب وافر في جمع الأعمال الفنية الإسلامية وتصنيفها ، سواء فيما يتصل بالفن المعماري أو فن النقش ، بتحسين الخطوط أو بتجليد الكتب ، بالنحت أو بصناعة الخزف ، بصناعة النسيج أو السجاد . . أو غير ذلك مما أنتجته الشعوب الإسلامية . وقد صنفوا ذلك النتاج الضخم تصنيفاً روعي فيه منشأ كل فن ، عصره وتطوره ، حتى بدا بصورة منظمة تعبر عن مدارس وأنماط فنية متنوعة . ولا شك أن الدراسات الغربية بما أنجزت في هذا المجال تستحق الشكر والتقدير ، حيث لا يمكن لباحث اليوم أن يسير في هذا المجال من غير أن يعتمد على الجهود المضيئة التي بذلها أولئك الدارسون ، أو من غير أن يتلمس مواطن الإعجاب والعرفان بالجميل لمثل هذا التراث المدرسي والانجازات المتحفية التي صحبته . ومن ثم فلا بد أن نسجل أنه لا سبيل إلى الدراسة الجادة لهذا الفن إلا بعد تتبع تلك الدراسات التي لا تكاد توجد مكتبة للفن الإسلامي إلا وتشكل فيها النصيب الأوفى من المراجع والمصادر .

غير أن هؤلاء الدارسين أنفسهم قد بدؤوا جائرين في تقييمهم لهذا الفن ،

إذ على الرغم من اعتمادهم على أنفسهم وجديتهم وذكائهم، وعلى الرغم أيضاً من جهدهم المضني ومثابرتهم، على الرغم من ذلك كله فشلوا في تفهم روح هذا الفن وفي إدراك وتحليل اسلاميته. وقد قادهم هذا الفشل إلى أن ينظروا إلى الفن الإسلامي من خلال الروح الذي يصبغ فنهم هم - أي الفن الغربي، مسلمين بهذا الفن الغربي كمعيار مطلق لكل الفنون - ومن ثم حاولوا أن يطبقوا عليه معايير غربية صرفة. على أنه حين استعصى عليهم هذا التطبيق - وكان طبيعياً أن يرفضه الفن الإسلامي - زادت الهوة بينهم وبينه وانطلقوا يتهمون به بأنه فشل فيما برز فيه الفن الغربي، وكان هذا هو الاتهام الثابت المطرد في كل كتبهم - صراحة أو ضمناً -، لا نجد فيهم من حاول إعادة النظر في المنهج، بل لا نجد حتى الآن من يملك الشجاعة ليدعي في وضوح فشل هذا المنهج، أو حتى التنبؤ بضرورة تغيير تلك القوالب النقدية الثابتة التي يعاني منها علم الفن الإسلامي خلال ما يربو على قرن. وهناك أمثلة عديدة لمثل هذه الأحكام الخاطئة في شتى مجالات الفن الإسلامي، نعرضها فيما يلي:

١ - في فن الزخرفة العربي:

١. هارتزفيلد (E. Herzfeld) في مناقشته لفن الزخرفة، لاحظ هارتزفيلد ما يطلق عليه «مناقضة الطبيعة» (Anti-naturalism) في استخدام أوراق النبات والأزهار، مع أن هذا الفن في نظره يعتبر «الشكل السائد ذا المكانة الرفيعة بين كل فنون الإسلام». ومن ثم فهو يعقد مقارنة بين هذه المناقضة للطبيعة وبين طبيعية - أو مواءمة الطبيعة - في الفن السابق للإسلام، أي الفن الهيليني (٢).

(٢) ولما كان في مصدره مشتقاً من رسوم التوريق التقليدية والزخارف الشجرية القديمة، فإن الفن الهيليني يتدرج من عدم الواقعية إلى الواقعية متفقلاً من مرحلة أوراق النخيل والكنكر (أي شوك الجمل) ومشتقاتها إلى الزخارف الحية وبذلك يزداد عنصر الطبيعة حتى يصل إلى أوجه مع بداية العصر الهليني. أما الفن الإسلامي فإنه يميل من بدايته إلى التصميم الهندسي ونجد التعبير في هذا الميل يأخذ طابعاً عالمياً في تصميم الزخرفة الشجرية. ولم يعد الفن الإسلامي يمثل حقيقة الطبيعة بينما كان أصل سابقه أن لم يحاك الطبيعة فإنه لم يكن

على أن مقارنته هذه منذ البداية لم تكن تحليلية وصفية كما أراد لها الكاتب أن تبدو. إن باحثاً مثل هارتزفيلد، الذي يدين للطبيعة، لا بد وأن يعتبر عدم التوافق مع الطبيعة في حد ذاته كافياً لاتهام هذا الفن أو ذاك. ومن هنا كانت تعبيراته: «الوفاء للطبيعة»، «الرغبة في الواقعية»، «التعارض المباشر مع الطبيعة» كلها تعبيرات تنم عن موقفه الذي يدين الفن الإسلامي في تقديره له. وبالمثل فإن محاولته لشرح فن الزخرفة، على أساس نفسي (Psychologically)، كنظرية «شغل الفراغ» (٣) يجب أن تعد من قبيل التحامل.

يمكننا إذن أن نتصور أن قارئ هارتزفيلد يستطيع أن يصل بسهولة إلى النتيجة التي أرادها الكاتب، طالما أنه قد أدان مكونات فن الزخرفة في الوقت الذي يعتبر فيه هذا الفن «أكثر الأشكال شيوعاً وأعظمها شأنًا بين فنون الإسلام جميعاً» [ألا وهي التحقير من شأن الفن الإسلامي عامة]. ولكن هارتزفيلد يذهب إلى أبعد من ذلك فيقرر صراحة أن الإسلام لم يترك في نفس المسلم مكاناً للفن على الإطلاق، يقول «إن نظرة المسلم للحياة حين تقارن بالنظرة التقليدية السابقة [يعني الإغريقية والرومانية] وحتى بالمسيحية، لم تترك مكاناً للفن على الإطلاق، وبكل صرامة، كقيمة رفيعة... فالصفة العامة لنظرة المسلمين للحياة تشرح الاختفاء التدريجي للعناصر الشخصية من أعمالهم الفنية، على حين تشكل هذه العناصر الجزء الرئيسي في الفنون السابقة للإسلام، والتي يعتبر التزين بالنباتات فيها مجرد إضافات عرضية. فتطور التزين الزخرفي كما يبيده

ليضادها. فالساق والورقة في هذا الفن - لم يحافظا على مزاياها وأشكالها المناسبة ولكنها ينتهيان على شكل امتداد، فلا تعود الورقة متصلة بجذعها بذلك الساق الدقيق الذي يجعلها ويفصلها عن الجذع. وغو الساق من خلال الورقة يؤكد افتقاد هذا الفن إلى الواقعية كما يؤكد مناقضته مع الطبيعة. موسوعة المعارف الإسلامية مادة: «أرابسك».

(٣) ونتيجة لهذا التكرار للساق والورقة فإننا نجد اللوحة كلها مغطاة بهذه الزخارف، وليس هنالك أي فراغ فيها، وهذا هو مبدأ الخوف من الفراغ في الفن الإسلامي... الخ (المصدر السابق).

«فن الزخرفة» إنما جاء على حساب الأشكال الفنية الكبيرة، وعلى حساب التفاصيل الدقيقة في عمل الصانع الماهر»^(٤) على أن «فن الزخرفة» بجانب معارضته للطبيعة يستخدم في التزيين كلمات من القرآن في خطوط عربية متنوعة. ولكن هذا لا يعني بالنسبة لهارتفيلد أكثر من مجرد «تعصب ديني»^(٥). فالزخرفة بالخطوط العربية، رغم أنها أعلى قيمة زخرفية ممثلة في كل الفنون الإسلامية، لا تحمل في رأيه أي قيمة جمالية على الإطلاق، ولهذا فهو يهاجم وجودها في الفن الزخرفي على أنها «تعصب مؤكد من جانب المسلمين».

٢ - في النقش والتصوير :

م. س. ديمانند (M. S. Dimand) و ت. و. أرنولد (T. W. Arnold) م. س. ديمانند الأمين السابق لقسم فن الشرق الأدنى بمتحف «Metropolitan بنيويورك أطلق على كتابه «مذكرة في الفنون الزخرفية المحمدية (A Handbook of Muhammadan Decorative Arts) لأنه يعتقد أن «الفن المحمدي أساساً فن زخرفي»^(٦). ولأن تأتي هذه الفكرة من باحث غربي فهذا في حد ذاته اتهام خطير، إذ أن الزخرفة في الفن الغربي هي بالتأكيد ما ليس جوهرياً في العمل الفني، أي أنها قد تؤثر في العمل الفني، ولكن خارج حدود المضمون فقط. فالجواهر الأساسي في مضمون العمل الفني يظل كما هو بغض النظر عن الزخرفة. وحين يكون لهذه الزخرفة تأثير على المضمون تخرج تماماً عن نطاق الزخرفة. إن ما يعنيه ديمانند هنا حقيقة هو أن الفن الإسلامي، طالما أنه «أساساً

(٤) . . «وبالإضافة إلى هذه العناصر السائدة بما فيها المحاكاة للزخارف الشجرية والتداخل بين الساق والورقة فقد ظهر مميزات ثالث اشتق من القرآن، وهو أن الكتابة نفسها كعنصر زخرفي لعبت دوراً مهماً في الفن الإسلامي أكثر من غيره. وهذا من قبيل تعصب المسلمين الذين يجعلون مع كل عمل فني بعض آيات من القرآن كدليل على الإيمان. كما أن هناك صيغاً من التبرك والتهنئة لا تعد ولا تحصى» . . (المصدر السابق).

(٥) (المصدر السابق).

(٦) معرض المدينة للفن، نيويورك، ١٩٣٠، ص ١٢٠.

فن زخرفي»، فن بلا مضمون. وهذا بالطبع حكم غير صائب، إذ لا يمكن أن يصرح بأن حبات العرق والدموع التي بذلها ويبدلها عباقرة من كل العصور إنما ذهبت أدراج الرياح، إلا ناقد متعجل متأثر بحكم سابق.

إن عدم صلاحية ذلك الحكم قد دفع ديماندا إلى محاولة لتعليله وشرحه. فهو يرى أن الفنان المسلم قد أنفق كل دموعه وعرقه في الزخرفة لأن رؤية السطح الفارغ أمر لا يطاق في العين المحمدية. فالحائط، وصفحات الكتب، كموضوعات الحياة البريية، كلها غنية بالتزيين والتنميق النباتي، والهندسي، والمجرد. وقليلًا ما يكون هذا التنميق مصحوباً بصور الأشخاص والحيوانات. ولكن هذه الأخيرة، مع ذلك تأتي في مرتبة ثانوية بالنسبة للاتجاهات الزخرفية السائدة. وفي الواقع فإن التزيين الذي يشكل الخلفية يعطي من الأهمية بمثل ما تعطي تلك الأشخاص ذاتها»^(٧). وهكذا يصبح الفن الإسلامي، بالنسبة لديماندا، مجرد رد فعل لعقدة نفسية أصيب بها كل الفنانين المسلمين - العاديين والعبقريين منهم على حد سواء. ثم لا يحاول ديماندا أن يذهب خطوة واحدة أبعد من تأكيد هذا الرأي، فعبثاً أن يحاول القارئ أن يجد في كتابه شرحاً لهذه الظاهرة المدهشة التي لا نظير لها في تاريخ الفن، بل في تاريخ الإنسانية كله.

وهناك تحامل غربي آخر تنم عنه محاولة ديماندا هذه، فتأكيده على أن «تصوير الأشخاص والحيوانات إنما يأتي بصفة دائمة - عرضاً أو ثانوياً بالنسبة للاتجاهات الزخرفية السائدة» يعتبر تفسيراً للفن الإسلامي على أنه «أساساً فن زخرفة». وهو بهذا يفترض أن الفن، ليكون فناً رفيعاً لا مجرد زخرفة، يجب أن لا يكون تصوير الأشخاص فيه ثانوياً» بينما تكون عناصر الزخرفة هي الجوهر. وباختصار فإنه يرى ضرورة تصوير الشخصيات في الفن، بنفس الطريقة التي يفهمها ويعرضها الفن الاغريقي، والغربي بصفة عامة. ولكن تصوير

(٧) المرجع السابق.

الشخصيات في الفن ، وخاصة بالطريقة التي يعرضها الفن الإغريقي والغربي ، يعتبر محرماً في الإسلام . وفي رأي ديماندا أن الفن الإسلامي لم يكسر هذه القاعدة الصارمة إلا على يد «الشيعة» أو «الطائفة الأكثر تحزباً» - كما يسميهم - والتي بظهورها انقسم المعسكر الإسلامي إلى طائفتين كبيرتين : هذه وطائفة السنين المحافظين» (٨) .

إن هذا التقييم لخصائص الفن الإسلامي بما لا يتلاءم مع طبيعته ، والاتهامات المترتبة عليه بسبب فشله في تقديم النماذج الفنية التي لم يقدمها ، يعتبر النمط الشائع في دراسات الغربيين لهذا الفن ، فمعظم الدارسين له يرون أن انعدام العناصر الشخصية فيه يعد مشكلة المشاكل . والتعامل واضح تماماً في السؤال الذي يطرحه الباحث الغربي هنا ، ناهيك عن الإجابة التي يتصورها .

أما ت . و . أرنولد فيرى أن تحريم الإسلام تصوير الشخصيات إنما جاء ، «بالتأكيد» نتيجة «تأثير اليهود ، الذين دخلوا في الإسلام ، على تطور الفكر والشعائر في الأجيال الإسلامية الأولى» ، وأن خروج المسلمين على هذا النسق في بعض الحالات ، وخاصة في فن التصوير ، إنما يرجع إلى حقيقة هامة ، وهي أن هذا التحريم مناف للطبيعة البشرية (٩) . وصدوراً عن عدم الفهم لمكانة تصوير الأشخاص والغرض منه في الفن الإسلامي يصبح من الطبيعي أن أي محاولة لتقييمه سوف توحى بفشله الذريع كفن ، وكنشيط إنساني على حد سواء . فحين يقلب الباحث الغربي نظره باحثاً عن شيء أو قيمة يريد لها هو ولكنه لا يجد لها أثراً في الفن الإسلامي إطلاقاً ، بل على العكس يجد أنها أبعد ما تكون عن ضمير الفنان المسلم وغرضه ، يحس بالمرارة وخيبة الأمل . ويُعد كتاب أرنولد : التصوير

(٨) المرجع السابق ص ١٥ .

(٩) كتب أرنولد يعتذر بأن الإسلام ليس بأفضل من المسيحية في استخراج الطاعة لمبادئه من معتنقيه ، وأنه لمن الغريب أن ينجح الإسلام في الوقت الذي تفشل فيه المسيحية بما لديها من هيئة كهنوتية قوية ونظام حياة دينية قادرة ، غلباً بأن الانفصال بين العقيدة والعمل كان معروفاً لدى الأقطار المسيحية . أما الإسلام فإنه ليس لديه هذا النظام الكهنوتي ولا أية مؤسسة تفرض وحدته العقيدية (المرجع السابق) .

في الإسلام : دراسة في مكانة الفن التصويري في الثقافة الإسلامية ، Painting in Islam, A Study of the place of Pictorial Art in Muslim Culture. مثلاً تقليدياً لهذا الإحساس (١٠).

فهو يكتب: «هناك سمة خاصة تطبع تصوير الأشخاص في الفن الإسلامي تستحق اهتماماً خاصاً، أعني، ندرة المحاولة لابرز تعبيرات عاطفية على وجوه الأشخاص الأحياء الذين تمثلهم هذه الصور» (١١) أكثر من هذا فإن «الفنان المسلم» - كما يتصوره أرنولد - «كان راغباً في إنفاق ساعات من جهده ليصور العروق الدقيقة في ورقة من شجرة الدلب أو ليصنع الظلال والألوان في أوراق زهرة السوسن، ولكنه لم يخطر بذهنه على الإطلاق أن يهب نفس الآلام والجهد ليرز ملامح الشخص الإنسانى ويجعلها معبرة عن موقفها الانفعالي والوجداني في خلال المشهد الذي تشكل جزءاً منه. وكقاعدة عامة، فإن مثل هؤلاء الشخصوخ ينظرون إلى ما حولهم بوجوه لا أثر فيها للتفاعل مع ما يجري حولهم أو الاهتمام به، سواء أكانوا ملوكاً أم سوقة، جنوداً أم فلاحين. فالمحاربون في المعركة يتلقون الطعنات والجروح القاتلة وكأنهم لا يهتمون بها. فها هنا رأس جندي تكاد تطير عن أكتافه على أثر ضربة قوية من خصمه ومع ذلك لا تختلف نظرته إطلاقاً عما لولم تكن هذه الضربة قد وقعت، وهناك فارس تدمى جراحه بغزارة حيث لا يثير منظر دمه المتدفق في عاطفة الرسام أكثر مما يثيره لون سروال قرمزي، وكأنه (أي الفنان) لا يعرف شيئاً عن خلجات النفوس في مثل هذه الحالات، فهو يمر على الموقف في بلادة دون أن يعرض في لوحته أي علامة خارجية على الآلام المهولة التي لا بد وأن تصحب مثل هذه التجربة المروعة. وحتى في لحظات البهجة التي تخرج الإنسان عن وعيه تبدو هذه الوجوه مجردة تماماً عن أي انفعال، وكأنها وجوه أناس لم يدركوا أنهم في قمة السعادة كما تتمثلها التجربة الإنسانية» (١٢).

(١٠) مطبعة كلاروندون، اوكسفورد ١٩٢٨.

(١٢) المرجع السابق ص ١٣٣ - ١٣٤.

(١١) مرجع ارنولد السابق ص ١٣٣.

هذا خطاب رائع. لكنه يغصّ بسوء الفهم والتحامل والانتقاص والازدراء مما يجعله لا يليق بأي عالم عرف للموضوعية أي معنى. فالتصوير في الإسلام يجب أن يُقيّم في ظل الروح العام للفن الإسلامي كما سنرى فيما بعد.

٣ - في الفن المعماري: ك. ا. كرسول K. A. Creswell

ك. ا. كرسول - ربما يعتبر ألمع الأسماء في دراسة الفن المعماري الإسلامي - يرفض الاعتراف بأن هناك شيئاً ما يمكن أن يطلق عليه «الفن المعماري الإسلامي» ولكن هناك فقط ما يمكن أن يسمى في رأيه «فن معماري عند المسلمين»^(١٣)، أي الفن المعماري عند هؤلاء الذين يسمون أنفسهم مسلمين، وبالطبع فإن الفرق بين هذين كبير.

فأولاً: هو يرى أنه لا وجود لما يمكن أن يسمى «فن معماري عربي» فالعرب، طالما إنهم قدموا من جزيرة العرب التي هي على حد تعبيره، خالية تماماً من «الفن المعماري» لم يكن لديهم ما يمكن أن يسهموا به في هذا المضممار بالنسبة للشعوب التي تغلبوا عليها^(١٤). وهكذا فإن كرسول يبدأ بفكرة مسبقة وهي أن الإسلام في حد ذاته، أو الفكرة الإسلامية، لا أهمية لها في الفن المعماري عند

(١٣) عنوان أهم أعماله هو «فن العمارة الإسلامية في العصور الأولى» مطبعة كلاروندون اوكسفورد

(١٤) المرجع السابق، جزء ١، ص ٤٠ حيث كتب: «يظهر أن العرب قبل الإسلام لم يكن عندهم سوى فكرة بدائية عن فن العمارة، وكل الذي كان لديهم لا يزيد عن أربعة جدران مغلقة وعلى ارتفاع الرجل. وكذلك الحال في أيام الإسلام الأولى، إذ أن المسلمين لم ينقلوا معهم إلى الأقطار المفتوحة الا ما يخدم أهدافهم الدينية البسيطة وقد عبر ريتشموند عن ذلك بقوله: إن مصادر فن العمارة الإسلامي تظهر قبل الفتح الإسلامي بشكل متواضع يناسب حاجات الفاتحين البسيطة. وكذلك الحال بالنسبة للعرب المستقرين في ديارهم. ففي ذلك الوقت كان البدو الذين يشكلون تسعة أعشار سكان الجزيرة لا يبدو فنه المعماري إلا في خيمة الشعر، لا سيما وان البدوي يشعر بمتته الضيق إذا وضع بين جدران أربعة وسقف يعلوه. ومن هنا فان الجزيرة العربية كانت تعاني فراغاً في هذا الفن، مما يجعل نسبة الفن الإسلامي الى العرب لا تصح البتة». ونقل كرسول دعوى ريتشموند هذه من كتاب «أخيضر» للمؤلف ج. ل. بيل. صفحة (٨) برضاء تام وأضاف عليها قائلاً «إن الفاتحين المسلمين كانوا بدواً مقامهم الخيام وقبورهم رمال الصحراء ولقد كان سكان واحات غرب ووسط الجزيرة راضين بعمارته البسيطة التي تقوم على حجارة الطين وعلى جذوع النخل ولم يعرف هذا البناء شيئاً من الزخرفة أو شيئاً من وسائل الخيال المركبة ولم يكن بناؤهم إلا غطاءً يمثل أبسط الحاجات، المصدر السابق (ص ٤٠ - ٤١).

المسلمين، هذا إذا افترضنا الخطأ المحال بأن العرب لم يعرفوا فن العمارة قبل الإسلام.

وثانياً: وإن سلمنا جدلاً بأنه لم يكن هناك فن معماري ذو قيمة تذكر في الجزيرة العربية قبل الإسلام وفي العصور الإسلامية الأولى، كيف إذن تأتى للمسلمين أن يبدعوا تلك الآثار الفنية المعمارية الباهرة التي تملأ العالم الإسلامي من الأندلس إلى الصين؟ ويحيب كرسول على هذا السؤال بأن المسلمين - ببساطة قد تبنوا أشكال الفن المعماري التي كانت موجودة عند الشعوب الخاضعة لهم؛ وأنهم إنما فعلوا ذلك، خلال السنوات الأولى التي شيدوا فيها حضارتهم، لدواعي السياسة والفخر والمنافسة المحضة^(١٥)، وبجانب أن هذا الحكم يعبر عن حقد داخلي بدلاً من أن يكون تحليلاً منطقياً، فإن المحاولة التي يبذلها كرسول لتعليله يشوبها السفسطة والتطرف والغرور من ناحيتين: فمن جهة، ادعاؤه بأن الجزيرة العربية «مجردة تماماً من الفن المعماري» قبل الإسلام حتى لو سلمنا به، لا يستلزم بالضرورة أن المسلمين لم يكونوا مبدعين في الأبنية التي شيدوها بعده خارج الجزيرة العربية. ومن جهة أخرى، فإن تبني أشكالاً وعناصر من الفن المعماري الأجنبي لا يعارض صفة الإبداع أو الخلاقية بل على العكس أنه يفترض مثل هذه الصفة إذ كيف يمكننا أن نتحدث عن تبني فن من الفنون دون أن تستحضر مبدأين إثنين: مبدأ

(١٥) يقول كرسويل: «والوصف الدقيق الذي بحوزتنا للمساجد الأولى في الإسلام ومنزل محمد ﷺ في المدينة يظهر بدائية هذا الفن عندهم وكذلك الأمر في المسجد الكبير في الحيرة ومساجد البصرة والكوفة والفسطاط. وأما المساجد الأولى في سوريا فقد كانت في أصلها كنائس حولت إلى مساجد أو قسمت كنيسة ومسجداً، وليس هنالك ما يدعو إلى القول بأن المساجد انشئت بشكل مستقل إلا في عهد الوليد أو عهد عبد الملك على الأقل. ولقد استمرت هذه الحال جيلين من الزمان ودون أن يتأثر العرب بأية طموحات للاستفادة من فن العمارة في البلاد المفتوحة. وكما يقول فرجوسن في كتابه «تاريخ فن العمارة»، النشرة الثالثة، الجزء الثاني، ص ٥١٤، لو أن الإسلام بقي قابلاً في موطنه الأصلي لما كان لأي مسجد من المساجد المذكورة أن ينشأ وما الطموحات التي شعر بها المسلمون بعد ذلك إلا نتيجة للأهداف السياسية، «المصدر السابق، ٤٠ - ٤١» وأكثر من هذا فإن كريسول يعيد هذا الكلام في نتائجه ويضيف عليه قوله: «إن عبد الملك والوليد لم يبدعوا فن العمارة إلا ليطهروا أن المسلمين ليسوا بأقل من المسيحيين في هذا المضمار، فكانت قبة الصخرة (المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٤١).

الاختيار ومبدأ التنسيق؟ على أن كرسول، ليجعل من فكرته أمراً مقبولاً، ربما قصد إلى التأكيد على أن المسلمين لم «يتبنوا» وإنما «نسخوا» - بلا اختيار أو تنسيق - فنون الشعوب التي خضعت لهم. وفي مثل هذه الحالة لا تصبح فقط وحدة الفن المعماري الإسلامي مستحيلة، وإنما أيضاً ينهار تماماً كل جمال أو روعة يتمتع بها أي بناء إسلامي من «قبة الصخرة» و«الحمراء» إلى «المسجد الجامع» و«تاج محل». وهكذا فإن تحليل كرسول يقود إلى موقف لا يمكن قبوله وهو أن أيّاً من روائع العمارة الإسلامية ليس إلا «بيزنطياً» أو «رومانياً» أو «فارسياً» أو «هندياً» أو «خليطاً عشوائياً» من هؤلاء ومثل هذا في الواقع، إن صح إطلاقه على شيء فإنه لا يمكن بحال أن يكون «إسلامياً»^(١٦).

وثالثاً: إنه من السخف أن يقال إن حضارة جديدة بين الحضارات لا تستمد عناصرها من حضارات سابقة عليها أو مجاورة لها. فما من شعب يخلق حضارته من «عدم». ولكن الذي يمكن أن يقال هو أن الحضارة لا توصف

(١٦) وابتعد من هذا في دحض حجج كرسويل التي تنهمق من العمارة الإسلامية بنقص عنصر الإبداع فإننا يجب أن ننوه أن علاقة الناس - أي العرب، والثقافة - أي الإسلام، بفن العمارة لا يمكن معرفتها بارجاع كل عنصر من عناصر العمارة الإسلامية إلى مصدر غير عربي سابق على الإسلام. وطبقاً لهذه الافتراضات المسبقة فإنه لا يسلم من مثل هذا الاتهام أي فن للعمارة في العالم. فالمبدأ الذي يوحد ويربط العناصر المتعددة في الفنون السابقة للإسلام هو المبدأ المطلوب بحثه وتحليله والتعريف به. وهو أيضاً المبدأ الذي أخرجته الجزيرة، وهو الذي وعاه العرب وأدركوه. وهو المبدأ الذي تمّ به جمع وهضم وتنسيق بل توحيد العناصر التي درسها كرسويل وحكم عليها بقدمها وعدم عربيّتها. ومع احتمال قول كرسويل، فإنه لا يمكن التعرف على هذا المبدأ بتتبع عدد بسيط من العناصر غير العربية السابقة للإسلام. ولو أننا سلمنا بصحة هذه التعميمات فإنها لا تفسر الرقي الذي وصلت إليه هذه العناصر العربية لتشكّل فيها بعد وحدة واحدة، حيث نجد أن البناء بأكمله وبجميع أجزائه يسعى لتحقيقها وتشكيل اختيار رائع منها. ومن السفه المنطقي أن ينكر مبدأ الاختيار بحجة تنوع الأصول. فالعرب الذين استطاعوا خلال أعوام أن يصلوا إلى شواطئ الأطلسي ومناطق الأندلس والهند كما أن هؤلاء كانوا قبل إسلامهم ذوي صلات. بالصين وغيرها من مناطق الأرض، لا يمكن أن تكون فرص الاختيار عندهم ضيقة.

ومن المؤكد أن هؤلاء العرب عندهم من المبادئ ومن العقيدة ما يبرر لهم هذا الاختيار المنظم والرقي بما اختاروه ليمثل القيم التي سعوا من أجلها. إن قبول مثل هذا المبدأ الذي ذكره كرسويل من غير بحث إنما هو ظاهرة سطحية مغالية، ونفي العروبة عنه إجحاف وظلم لطبيعته. أما انكار وجوده بالكلية فأمر مشكل لا يزيد صاحبه إلا ضللاً، بل هو تهرب من مجابهة الحقيقة.

بكونها حضارة إلا إذا كانت قادرة على هضم مثل تلك العناصر وإعادة تمثيلها وإخراجها في شكل جديد ينسب إليها أصالة. ومن هنا فإن كرسول مضطر للاحتفاظ بفكرته الى الغلو في الانكار بأن الحضارة التي جاء بها الإسلام حضارة على الإطلاق. على أن مناقشته في مثل هذه الحالة تصبح، مرة أخرى، نوعاً من العبث. وتأكيده بأن النبي ﷺ كان معادياً للفن المعماري - وهذه مسألة لم يستطع البرهان عليها - (١٧) لن تقدم له أي عون في مناقشته.

ورابعاً: إن ما يطلق عليه «حضارات أجنبية» استعار منها الإسلام هو بعينه «حضارات الشرق الأوسط والحضارات الفارسية». ولا شك أن هذه ليست حضارات إسلامية أو عربية بالإحساس الذي يعطيه التأريخ الهجري لهذه المصطلحات. ولكنها في مجموعها، بالإضافة إلى الحضارة العربية الإسلامية بعد الهجرة، تشكل وحدة أعرق. فالمسلم بعد الهجرة استعار من السوري «البيزنطي»، ومن العراقي «الفارسي» ولكن ما استعاره يعتبر جزءاً أصيلاً من نفس المادة التي تشكل ثقافة الشرق الأوسط لآلاف من السنين، نفس المادة التي تتوحد معها نفسه ويرى فيها ذاته الموروثة.

٤ - في الأدب: ج. إ. فون جرونباوم G. E. von Grunebaum

ربما يعتبر رأي جرونباوم عن طبيعة القيم الجمالية في الأدب الإسلامي أكبر تحامل وجه ضد الفن الإسلامي. ففي رأيه أن الإسلام يحط من شأن

(١٧) يدعي كرسويل أن محمداً ﷺ «احتقر فن العمارة ولم تكن عنده الرغبة بأن يغير الطبيعة البدائية في البناء العربي كما لم يكن عنده أي طموح في هذا المضمار». ويستشهد كرسويل لحكمه هذا على النبي الكريم ﷺ بكلام الخوري هنري لامانس اليسوعي نقله من مقالة له عنوانها «دراسة عن حكم الخليفة معاوية» نشرت له في مجلة الاستشراق البيروتية (عدد ٢، ص ١٣٠) ويدعّمه بحديث عن النبي ﷺ سجله ابن سعد في كتاب الطبقات الكبرى بأن «البناء يذهب بسعادة المؤمن» (المرجع السابق ص ٤١). وقد غاب عن هذين المستشرقين ما للحديث المذكور من صبغة ردة الفعل الواضحة ضد الاسراف الذي كان عليه العباسيون في عواصمهم كبغداد وسامراء وذلك بعد قرنين من وفاة النبي ﷺ (ص - ١٠) فاته ما ذكره هو في حديثه مما عني به نفسه من تأكيدات على بدائية العمارة في المدينة وعلى الفراغ الفني وإن ما كان في الجزيرة لا يزيد عن الخيمة السوداء أو حجارة الطين وجذوع النخل، مما يتلاءم مع الحاجات البسيطة. وقد كان ينبغي أن يوصي هذا كله بعدم احتمال صدور هذا القول عن النبي ﷺ.

الفنون جميعاً بتحريمه الكامل للمخلاقية من جانب الإنسان، وأنه يحقر «أي ابتكار ذاتي من جانب الفنان»، ويعتبر مثل هذا الابتكار موضع شك، أو حتى «غير مشروع» وغرضه دائماً هو «إقصاء أية فكرة عن وجود حقيقة فنية بجانب تلك التي تفكر فيها ونعيشها. وجروناوم يستمد استنتاجه هذا مما يسميه «اتهام الأدب ورجاله بأنهم - يقولون ما لا يفعلون»^(١٨)، «القرآن» على حد تعبيره، «يضع الشاعر في موضع الريبة»^(١٩). وبعد أن يقتبس هذا الكاتب الآيات ١٢٤ - ١٢٦ من السورة ٢٦، [الشعراء]، يذهب إلى القول بأن هذا الحكم يعتبر «إنكاراً لا هوتياً للإبداع الإنساني»^(٢٠) وهذا، من غير شك أخطر اتهام يوجه للإسلام فيما يتصل بموضوع الفن. فلو أن القرآن نفسه يقف ضد الإبداع الفني، في حد ذاته فلن يكون إذن أمام الفنان أي أمل في الإبداع سواء في الأدب أو الموسيقى، أو النحت، أو التصوير. ومن الجدير بالذكر أن جروناوم حين أشار إلى تلك الآيات القرآنية الكريمة في مقالته «العقيدة الإسلامية والجمالية العربية»^(٢١) اختار فقط الجملة «وأنهم يقولون ما لا يفعلون»، من الفقرة التي تقع هذه الجملة في سياقها. أما في مقالته «روح الإسلام كما تبدو في أدبه»^(٢٢) فهو يقتبس الفقرة كلها ولكنه يقف عند تلك الجملة ذاتها. وحتى في هذه الحالة فإن الفقرة: والشعراء - يتبعهم الغاؤون - ألم تر أنهم في كل واد يهيمون - وأنهم

(١٨) يقول المستشرق فون جروناوم في مقال له (الأيديولوجيا الإسلامية ونظرية الجمال العربية) نشر في مجلة ستوديا إسلاميكا. جزء ٣، ١٩٥٥، ص. ٧: «لم يكن قط للإسلام أية دعوة إلى الجمال الأدبي. إذ اضطُر محمد للابتعاد بحركته عن الشعر، ومن ثم إلى التنكر للأدب والأدباء قاطبة والحكم عليهم بأنهم بالضرورة مراؤون، ويقولون ما لا يفعلون» (الآية). فهذه الآية بالذات، على سذاجتها البالغة، قطعت كل طريق كان يمكن أن يوصل المسلمين إلى نظرية إسلامية للجمال الأدبي. فهي أودت، وإلى الأبد، بكل حقيقة جمالية في عرف المسلمين، وحجبت عن وعيهم أن للجمال الفني حقيقة لا تقل واقعية عن عالمنا المحسوس. هذا وإن عدم اعتراف المسلمين بأية حقيقة جمالية ألزمهم بنكران الإبداع الفني المستقل إنكاراً مطلقاً. ذلك أن الحقيقة الجمالية هي التي تلزم باقترانها بالقانون الأخلاقي لتقدير العمل الفني».

(١٩) جاء هذا في مقال لجروناوم عنوانه «روح الإسلام كما تتجلى في الأدب» نشر في مجلة ستوديا إسلاميكا جزء ١ (١٩٥٣) ص ١٠٦.

(٢٠) المصدر السابق ص ١٠٧. (٢١) «الأيديولوجيا الإسلامية ونظرية الجمال العربية».

(٢٢) «روح الإسلام كما تتجلى في الأدب» ص ١٠٧.

يقولون ما لا يفعلون»، والتي اعتمد في نقلها على ترجمة بل Bell، (٢٣) لا تؤدي في حد ذاتها، بطريقة منطقية، إلى النتيجة التي توصل إليها. فالمسند إليه، أي «الشعراء» ليس مفصلاً والجمل التي تليه جمل وصفية لا حكمية. وعليه فإن التحريم القرآني لا ينصب على كل الشعراء وإنما فقط، وبكل بساطة، على هؤلاء الذين هم «في كل واد يهيمون» ويقولون ما لا يفعلون».

وهناك دليل أبعد على عدم الفصل بين المسند إليه، «الشعراء»، وبين الجمل الوصفية بعده، نجد في الفقرة التالية والتي رأى جرونباوم من المناسب إغفالها، مع أن هذه الفقرة ذاتها، بكلماتها القرآنية، تدحض كل دعواه تماماً. فلننظر أولاً إلى ما تقوله الآيات المذكورة: «والشعراء يتبعهم الغاؤون، ألم تر أنهم في كل واد يهيمون، وأنهم يقولون ما لا يفعلون، إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيراً وانتصروا من بعد ما ظلموا وسيعلم الذين ظلموا أي منقلب ينقلبون» (٢٤). فمن الواضح هنا أن القرآن الكريم لم يحرم الشعر ولم يحط من قدر الشعراء والأدباء في مجموعهم، بل فقط «في بعضهم»، أي الذين «يقولون ما لا يفعلون». فليس في هذا الموضع إذن ولا في غيره ما يشير بأن القرآن ينكر الأدب كما يدعي جرونباوم. غير أنه - القرآن - يتوعد - وهو توعد مشروع - أولئك الشعراء الذين يسخرون مواهبهم وراء أي غرض، (وهذا هو المعنى الوحيد الذي يستطيع الواحد أن يراه مطابقاً للعبارة «في كل واد يهيمون»، ولا تطابق أفعالهم أقوالهم. ولكي لا يكون هناك لبس أو سوء فهم، فإن القرآن يستثنى في صراحة أولئك الشعراء الورعين المستقيمين أخلاقياً. وهذا استثناء واضح لا جدال فيه، فاداة الاستثناء العربية «إلا» السابقة على «الذين آمنوا، وعملوا الصالحات، وذكروا الله كثيراً..» الخ، ليس لها إلا معنى واحد هو «الاستثناء». ولا يمكننا أن نتهم الأستاذ الجليل بأنه لا يعرف معنى «إلا». إذاً فلا مفر من تحميله جرم التلاعب بالنص لاقامة الحجة المرغوبة (٢٥). والحق أنه بدلاً

(٢٤) القرآن الكريم ٢٦: ١٢٤ - ١٢٧.

(٢٣) المصدر السابق.

(٢٥) وهذا يعارض ما جاء به القرآن عندما حذر من الافتراء «فمن أظلم ممن افترى على الله كذبا»

(القرآن الكريم ١٠: ١٧).

من العداء للأدب، يعتبر الإسلام هو الديانة الوحيدة - فيما يعرف المرء - التي تلزم أتباعها ببذل جل جهدهم لتحقيق التمكن من اللغة والتفوق الأدبي وتفهم البلاغة.

على أن موقف جرونباوم يصبح أكثر عرضة «للقطع بما يتبع مما كتبه في مقالته. إذ هو يدعي بأن الإسلام فرض على أتباعه «اللاقدرة» على الخلق الفني. «فالإسلام» - على حد تعبيره - «لا يعرف من الطقوس الدينية ما تعرفه المسيحية أو الهيلينية من نماذج، أي أن تنوع العبادات الإسلامية خلال العام «الشعائري» جد محدود في مجالاته الدرامية. فالشعائر المسيحية تعتمد أساساً على الخيال، بينما الشعائر الإسلامية تلجأ فقط إلى العقل. الأولى تحوّل الأسرار الغامضة إلى دراما، بينما الأخيرة تخلو تماماً من مثل هذه الأسرار. فليس في الإسلام عملية تخليص للبشر من الخطيئة الأصلية. فهذه الخطيئة، في نظر الإسلام، ليست أكثر من عدم الوفاء لعهد تم بين آدم وربه. إنها لم تفسد طبيعة الإنسان الى الحد الذي تتطلب تضحية قدسية لاسترجاع تلك الطبيعة النقية. وفي رأي محمد، أن الإنسان لم يفسد ولكنه فقط ضل، وهو لا يحتاج، إلى مخلص، ولكن إلى إرشاد عن غوايته. ومن ثم فلا مكان في الإسلام لأسطورة الخطيئة والخلاص التي تمثل وجوهاً المختلفة صور التاريخ الانساني المقعم بالماضي ومصير الانسان الفرد المعدم من الأمل بدون تخليص خارجي. أما في الإسلام، وكل ما فعله الله ويفعله هو منح الإنسان فرصة تخليص نفسه بنفسه؛ فهو لا يحبّ النوع الانساني الى درجة التألم في حالة فسادهم» (٢٦).

هذا يعني في وضوح اعتماد العقيدة المسيحية كنموذج للدين، حين نتحدث عن الفن. فجرونباوم، فيما يبدو، يرى أنه لا يمكن أن يصدر الفن إلا عن شعائر موقوفة على الأساطير الغامضة، ومعبر عنها في إطار تمثيلي، لأن مثل هذا الإطار التمثيلي (Dramatic) الذي تقدمه المسيحية هو وحده الفن الديني

(٢٦) «الأيديولوجيا الإسلامية ونظرية الجمال العربية» ص ١٠ - ١١.

الممكن: وحقاً، هكذا يؤكد جرونباوم، أن «المرء يستطيع أن يدرك بدون عناء أن عدم التجاذب الحواري سواء في تصرفات الله أو في مواقف الإنسان قد جرد المجتمع الإسلامي من أي دافع قوي تجاه الفن التمثيلي. وبينما وجد هذا الفن، على كل حال، نقطة ارتكاز في العقيدة المسيحية، فإنه لم يجد مثل هذه النقطة سواء في العقيدة الإسلامية أو في البناء الشعائري لها» (٢٧).

نفس هذا الميل المفضوح للفن التمثيلي كما لو كان وحده الفن الممكن أو الجدير بالملاحظة، ونحو المسيحية كما لو كانت وحدها النموذج الذي يجب أن يحتذى في كل العقائد حيث يصدر عنها هذا الفن، وحيث تشجعه وتخدم كأساس له، هو ما دفع بجرونباوم إلى أن يرى الإسلام غمطاً يمنع الفن التمثيلي وهكذا يرى في كتاباته أنه «لم يكن التحريم للفن - سواء أكان صحيحاً أو ملفقاً - هو الذي منع الفنون التصويرية في المساجد؛ ولكنه بالأحرى عدم وجود الدافع القوي لتقديم مثل هذه الفنون» (٢٨). وهو يشرح هذا بقوله: إن «محمد لم يكن موضوعاً لأي عبادة خاصة أو مباشرة من جانب أتباعه، أو بعبارة أخرى فإنه لم يكن موقراً بنفس الأسلوب الذي اتخذته القديسون المسيحيون نحو المسيح» (٢٩).

٥ - في الموسيقى: هـ . ج فارمر (H. G. Farmer):

فارمر، بالرغم من ألفته الطويلة للنصوص الإسلامية الموسيقية، أو النصوص التي كتبت عن الموسيقى الإسلامية، يخطيء فيما يطلق عليه «معارضة الإسلام للفن الموسيقي ككل». وفي تقديره أن الموسيقى شيء طبيعي في الإنسان ولا يمكن تحريمه أو منعه، ولهذا فهو يحكم على وجود الموسيقى ونموها وتطورها في الإسلام كحقيقة أخذت مكانها بالرغم من تحريم الإسلام لها. ويصرح في كتاباته بأنه: «حينما ينظر المرء إلى كل الاضطهادات والعقوبات التي وجهت ضد الموسيقى لربما وجد من المدهش أنه قد أمكن لهذا الفن أن يتقدم

(٢٩) المرجع السابق.

(٢٨) المرجع السابق

(٢٧) المرجع السابق ص ١١.

تحت راية الإسلام. ولكن الحقيقة أنه برغم صرامة الفقهاء والمتكلمين فإن القانون الخاص بتحريم الموسيقى كان له احترامه في المواعظ أكثر منه في الملاحظة والتطبيق» (٣٠) على أن كل أنواع الموسيقى التي لم تكن «مباحة» فقط وإنما أوجبها الإسلام وأمر بها، مثل الأذان وترتيل القرآن (٣١)، لا تعتبر موسيقى طبقاً لما يراه فارمر وغيره من المستشرقين. وعنده أن الموسيقى تتألف من ذلك النوع الموقوف على التأثيرات الوجدانية، النوع الذي يعطي للعراف والكاهن والساحر القديم تلك السلطة العجيبة على أفئدة الناس أو الذي يقود إلى السكر والدعارة» (٣٢) وما نشأ من هذا النوع سواء على أيدي الصوفية أو غيرهم من المسلمين «في كل مكان بالرغم من الاسلام هو فقط الجدير باسم الموسيقى الإسلامية عند فارمر» (٣٣).

وبجانب ما يترتب على هذا الرأي من تصوير غير مباح للإسلام كحضارة متناقضة مع نفسها، فإن الكاتب يفترض بلا أدنى دليل أن الموسيقى هي فقط ما يصور العواطف المختلفة للإنسان في تفاعله مع الطبيعة، وأنها تفعل ذلك بقوة توحى إلى مستمعيها بالمشاركة في هذه العواطف وذلك بتحريكها فيهم. وهذا التعريف الواضح من تحليل فارمر ربما ينطبق على الموسيقى الغربية. وخاصة تلك الموسيقى الرومانتيكية التي أعقبت الموسيقىقارباخ، مع أنه قد يعتبر تحقيراً للموسيقى ذاتها في رأي عباقرة الموسيقى الغربية مثل موزار أو بيتهوفن، أو براهمز أو فاجنر. على أن هذا التعريف لا ينطبق على الأذان أو ترتيل القرآن لأنها - مثل كل الفنون الإسلامية - لا يرحبان بهذا الهدف (أي تصوير العواطف الإنسانية في تفاعلها مع الطبيعة). إن غايتها النهائية مختلفة؛ وهذا الاختلاف ذاته هو الذي يؤكد إسلاميتهما ويرسي دعائمهما. فنحن لا يمكن أن نجحد أن

(٣٠) جاء هذا التصريح في كتابه «تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر». نشر لوزاك وشركاهم، لندن ١٦٢٩، ص ٣١.

(٣١) القرآن الكريم ٢٥ : ٢٣، ٧٣ : ٤.

(٣٢) فارمر، المرجع السابق، ص: ٣٥.

(٣٣) المرجع السابق ص ٣٦.

ما يطلق عليه فارمر: الموسيقى «المتصلة بالسكر والخلاعة» يوجد حقيقة وأن هذا النوع بانتمائه إلى المسلمين، كان من الطبيعي أن يحوي مضموناً رومانتيكياً أو عاطفياً في الاطار التعبيري للموسيقى الإسلامية الخالصة. . باختصار إنه خليط. على أن الخلط في القيم الجمالية غير مقبول، ولا يمكن أن يستثنى منه هذا النوع من الموسيقى. والاتهامات الموجهة اليه بأنه مطرد النغم الى حد الاملال، أو انه جامد، أو أن التعبير العاطفي فيه ركيك لها جميعاً ما يبررها. ولكن أن تعتبر الموسيقى الإسلامية الخالصة، التي يتوحد فيها الشكل والمضمون، والتي ظلت مبعرة عن الذوق الموسيقي الإسلامي خلال العصور - أي الأذان وترتيل القرآن - أن تعتبر هذه غير جديرة باسم الموسيقى فهذا هو عين التحامل.

٦ - في نظرية الفن: ريتشارد إتنجهاوسن R. Ettinghausen

على نفس هذا المنوال الغربي، يبدأ إتنجهاوسن تحليله لـ «خصائص الفن الإسلامي» (٣٤) بادعاء أن العرب قبل الإسلام كانوا شعباً لا مكان عنده للفن، فأولاً، وفي ظل الحياة القبلية، كل ما يحيط به المرء نفسه لا يتعدى الموضوعات والأشياء البسيطة، الخشنة، التي لا تقبل الكسر خلال حله وترحاله على ظهور الجمال» (٣٥)، وثانياً فإن ديانة العرب قبل الإسلام لم تتطلب نحت تماثيل جميلة

(٣٤) جاء ذلك في مقالة بعنوان «خصائص الفن الإسلامي» المنشور في كتاب حرره نبيه أمين فارس

بعنوان «التراث العربي» نشر مطبعة جامعة برنستون ١٩٤٤، ص ٢٥١ - ٢٦٧.

(٣٥) المرجع السابق ص ٢٥١. إن استعمال «الأدوات المنزلية البسيطة والتي لا تتعرض للكسر» من

جاء التنقل المتواصل مما تفرضه على العرب بيئتهم الصحراوية، لا يمنع من التمتع بالجمال - كما يدعي

إتنجهاوسن - الا اذا كان الجمال كله محصوراً في الأدوات المنزلية. ويواصل إتنجهاوسن كلامه فيقول «إن جميع

المواد الحياتية الجميلة في المجتمع العربي كانت مستوردات أجنبية» (المصدر السابق). وهذا مع امكانية صحته

إلا أنه غير ذي علاقة هنا ما لم تكن الحياة الفنية مقصورة على الشؤون المادية وحتى مع ذلك فإنه لا بد للمرء أن

يعطي أولئك الرعاة من البداية درجة من الذوق الجمالي لانتخابهم تلك الأشياء للاستيراد والتقدير. ويتابع

إتنجهاوسن كلامه فيقول «إن الكلمات العربية» خياط ونجار وخزاف جاءت من اللغة الآرامية وواحدة من

الكلمات للكتاب (مصحف) وكلمات مثل شباك وسوار وحداد. . من اللغة الأثيوبية» (المرجع السابق ص

٢٥٢) وانه من الواضح ان إتنجهاوسن سيطر عليه افتراض مسبق غير صحيح بأن الآرامية والأثيوبية لغتان

مفصولتان عن اللغة العربية ولا علاقة لهما بها بينما نجد أن العلاقة أصبحت من الأشياء المألوفة مع نمودراسات

اللغات السامية وأصبح من غير الممكن تمييز المؤثر منها في الأخرى. هل التأثير جاء من الشرق أولاً أو من

لغرض العبادة، ومن ثم لم تقدم لهم أي احتمالات للإبداع الفني» (٣٦).

ونلاحظ أن إيتنجهاوزن قد بدأ بفكرته السابقة عن الحياة الجمالية التي تقوم إما على الأشياء التي يقتنيها الناس في بيوتهم. واما على التماثيل المنحوتة لغرض العبادة. وبخلو الحياة العربية من هاتين تصبح امكانية الخلق الفني عندهم مستحيلة، حسب تصوره. أكثر من ذلك، ربما كنا بحاجة إلى أن نذكره بأنه نسي تماماً أعظم الفنون على الإطلاق، والذي يعد بالتأكيد أعظم الفنون العربية، أعني الشعر، ونسي أيضاً التوأم الذي يصاحب الشعر دائماً، الموسيقى، ففي تحليله بدأ التجاهل التام لهذين الفنين العظيمين.

وهكذا بعد أن أوحى الكاتب في نفس قارئه أن الإسلام لم يرث أي قيم جمالية من الحياة العربية، بدأ في عرض ما أعطاه الإسلام في هذا المجال. وهذا العطاء الإسلامي - فيما يرى الكاتب - قد تقرر في ظل مبادئ أربعة: «الخوف من اليوم الآخر» وكون محمد بشراً و«الخضوع لله القادر على كل شيء» و«الأهمية الرئيسية للقرآن كتعبير عربي للكتاب السماوي» (٣٧).

الغرب؟ وإن وصفاً عن علاقة العرب بالآراميين والساميين نجده في كتاب د. س. مارجوليث عنوانه «علاقات العرب بين إسرائيل قبل الإسلام»، نشر المجمع البريطاني بلندن ١٩٢٤ حيث يقول: إن الآثار التي تدل على أن الساميين انتقلوا إلى اثيوبيا واضحة وقد اكتشفت على شكل نقوش في الأرض السبائية، (ص ٢٧) وأكثر من هذا فإن إيتنجهاوزن يصف «العرب» بافتقارهم إلى فن التشخيص والذي يظهر بشكل عرضي وتلمحي في الشعر القديم ومثال على ذلك: عندما يقارن الشاعر عمرو أرجل المرأة الجميلة بأعمدة الممر أو صدرها بصناديق العاج، (مرجع إيتنجهاوزن السابق ذكره ص ٢٥٢). ويبدو أن إيتنجهاوزن لا يقدر حساسية وإرهاق الساميين وسكان حوض المتوسط لبياض البشرة ونعومتها واشراق الأجسام الصلبة وسيجد ما يساوي هذا في التوراة التي تقارن بين «الرجل» وعمود الممر (أناشيد سليمان ٥: ١٢)، «والرقبة وبرج العاج»، (نفس المصدر ٧-٤). وهذه كلها إنما هي مقارنات بسيطة وسطحية، وإنما تعطى لأغراض الجدل. ولا يدل هذا - كما أراد له صاحبه أن يدل - على أن الطبيعة البشرية التي تخيلته إنما تقتصر إلى المقدرة على فهم فن التشخيص ولكن الأمر على أي حال كان فإن ما يبدو غير معقول هو اصرار إيتنجهاوزن على حاكمة الوعي الجمالي الإسلامي بما لا يهتم به هذا الوعي، متناسياً أن الوعي الديني اليهودي، بل السامي برمته، يشارك الإسلام في عدم اهتمامه بفنون التشخيص.

(٣٦) «إن دين المجتمع العربي البدائي لم يسهم بشيء من النشاطات الفنية المتوقعة وإننا لا نكاد نجد أية قطعة منحوتة مما كان يستعمله العرب في عبادتهم وهذا يصف الميراث الفني الذي وصل إلى النبي وليس هنالك في حياة محمد ما يحسن أو يلفت هذه الصورة» (المرجع السابق ص ٢٥٣) فيا للتعصب الأحمق ضد دين الله.

(٣٧) المرجع السابق ص: ٢٥٤.

هو يدّعي أن المبدأ الأول هو الذي أوجد التضاد بين الإسلام والحياة المترفة وبالتالي بين الإسلام والفن (٣٨). وقد بنى إتنجهاوسن على هذا الرأي أنه ما وجد الترف، حينما وجد في التاريخ الإسلامي - إلا على حساب الإسلام وتحدياً له. ولكن الكاتب هنا فيما يبدو لا يعكس سوى الصورة المسيحية التي تعلق دائماً بذهنه وهي أن الاستمتاع بأي متعة من متع الحياة إنما هو مادة، وزيف، وخطيئة، وشر - عقدة الذنب التي صنعتها اللاهوتية ابتداء من المسيح كما تصوره الأناجيل، إلى أوجستين، إلى لوثر وكالفن، - وهو بهذا ينسى أن الإسلام قد جاء على خلاف ذلك، إذ حينما يستمتع المسلم بهذا العالم المادي إنما يفعل ذلك بضمير مستريح طبقاً للتشريع الإلهي: «قل: من حرم زينة الله التي أخرج لعباده والطيبات من الرزق؟ قل هي للذين آمنوا في الحياة الدنيا. .» (٣٩) وحتى لو كان الإسلام معارضاً للترف فإنه لا يتبع بالضرورة أن يكون معارضاً للفن إلا إذا كان تعريفنا للفن قاصراً على أنه لون من متع الحياة اليومية وأداة من أدوات اللهو والزينة.

أما المبدأ الثاني، أي إلحاح الإسلام على بشرية النبي، فقد حطم «كل احتمال لتطوير أيقونات (صور وتماثيل قدسية) تصور محمداً بنفس الطريقة التي يصور بها المسيح في العالم الغربي» (٤٠).

والمبدأ الثالث، أعني الخضوع لإله قادر على كل شيء، يتضمن - طبقاً لما يراه إتنجهاوسن - التحريم المطلق لتمثيل الشخص، ومن ثم الخط الكامل من شأن الفن التشخيصي (٤١). إن استسلام المسلمين لهذا الاعتقاد هو «المسؤول عن عدم الانفعال، بل قل عدم الحيوية، أو اللاتبيعية، التي تبدو في تصويرهم لكل ما هو حي» (٤٢)، هو المسؤول عن «الرتابة الصارمة في وضع الألوان غير الطبيعية أو غير المتجانسة بعضها إلى جانب بعض» (٤٣) هو المسؤول عن «عدم

(٣٩) القرآن الكريم ٧ - ٣٢.

(٤١) المرجع السابق ص ٢٥٧.

(٤٣) المرجع السابق.

(٣٨) المرجع السابق ص ٢٥٥.

(٤٠) مرجع نبيه أمين فارس ص ٢٥٦.

(٤٢) المرجع السابق ص ٢٥٩.

الرغبة الواضحة في خلق ولو نموذج واحد رئيسي تتضح فيه الشخصية الفردية المعبرة عن الذات» (٤٤)، هو المسؤول عن «التخلص من هذا الشكل المغلق بجعل النموذج غير نهائي» (٤٥)، هو المسؤول عن «تتالي الرسومات التي لا تتضح فيها البداية أو النهاية» (٤٦)، هو المسؤول عن «الأشكال والوحدات الفنية التي تعرض في أسلوب تعسفي يمكن معه أن تُعكس أو تُغَيَّر أوضاعها» (٤٧)، هو المسؤول (فوق هذا كله وبعد هذا كله) عن «عدم الترابط العضوي بين الوحدات الفنية» (٤٨). وطالما إن إتنجهاوسن، قد اعتبر محاكاة الشخصية، والتطور، والخصائص الواقعية والطبيعية، في الفن الغربي مُثلاً مطلقة لكل الفنون، فإن كل ما استطاع أن يراه في الفن الإسلامي هو أنه فن تعوزه هذه الخصائص أو أنه يناقضها.

وفي النهاية يصرح إتنجهاوسن بأن المبدأ الرابع، وهو اعتبار القرآن العربي التعبير الصريح عن الكتاب السماوي، قد أنتج فناً إسلامياً - الخط العربي - ازدهر لفترة طويلة. والكاتب هنا لا ينسى أن يقارن هذا الفن المشروع في الإسلام بـ «الدوائر التصويرية في العهدين القديم والجديد، وخاصة تلك التي تتصل بحياة المسيح» (٤٩) علماً بأنه لا يكاد يوجد أي أساس لمقارنة ذات معنى بينهما.

وفي الوقت ذاته يرى الكاتب أن المبدأ الإسلامي بعدم خلق القرآن لم يعد له معنى. فالقرآن الآن مطبوع في لغات غير العربية، وبدونها، أي العربية وبهذا يبدو أن الحبل السري لهذا الفن - إذا جاز لنا هذا التعبير - قد انقطع» (٥٠) وبتقديم الفنان المسلم للوحات الطبيعية وتعاطيه لفن الفوتوغرافيا، فإن «تحولاً ثورياً وحتمياً قد أخذ مكانه» (٥١)، محولاً قلب الوجود الإسلامي والثقافة الإسلامية. هكذا يستنتج إتنجهاوسن في غبطة، وفي رضا ظاهر عن التدهور

(٤٤) المرجع السابق ص ٢٦١.

(٤٦) المرجع السابق.

(٤٨) المرجع السابق ص ٢٦٣.

(٥٠) المرجع السابق ص ٢٦٦.

(٤٥) المرجع السابق.

(٤٧) المرجع السابق ص ٢٦١ - ٢٦٢.

(٤٩) المرجع السابق ص ٢٦٤.

(٥١) المرجع السابق.

الجدید الطاریء علی الفن الإسلامی .

إن الاستنتاجات السابقة للدراسات الغربية حول أشكال الفن الإسلامی لیست مجرد آراء فردیة معزولة بعضها عن بعض ، وإنما تمثل فی مجموعها حقیقة واحدة تشغل الجزء الأكبر من هذه الدراسات .

ففی مجال نظریة الفن الإسلامی ، وفی فلسفته ومعناه ، لم یقدم الغرب فی هذه الدراسات سوى تلك الآراء الجدلیة المغرضة التي لا تقوم علی أساس من الحق . وهذا یتناقض بدرجة كبیره مع الانجازات التي حققتها تلك الدراسات ذاتها فی مجالات تاریخ الفن الإسلامی والتعریف به ، وتنظیمه ، وتصنیف المعلومات الخاصة به . وبسبب هذا القصور فإن نظریة الفن الإسلامی ، والقیم الجمالیة الإسلامیة لا تزال مجالاً یخلو من الدارسین ، وإن أی بحث إیجابی یجب أن یدأ منذ البدایة من النظریة ذاتها ، طالما إننا قد أوضحنا مجالات سوء الفهم لها والخطأ فی تصورهما .

[وقبل البدء فی إعطاء هذه النظریة تجدنا بحاجة إلى دراسة ممهدة عن طبیعة العمل الفني الدینی ، وخاصة فی المسیحیة والیهودیة لما لهذه الدراسة من وثاقة ببحثنا الحالي] .

* * *